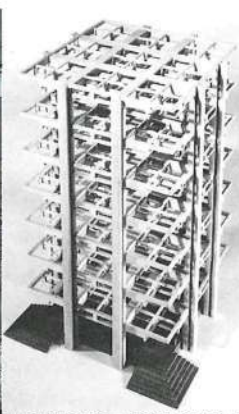


DE KHAN A KOOLHAAS. APUNTES RÁPIDOS SOBRE LA ARQUITECTURA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX.

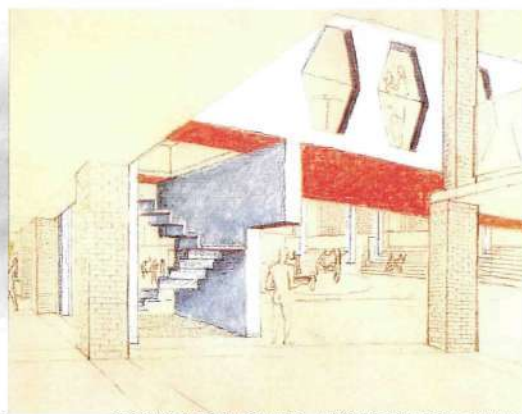
antón capitel



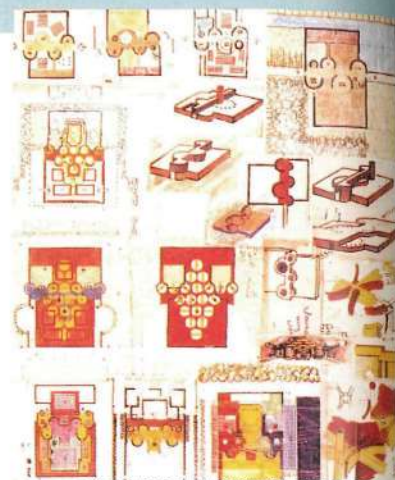
CENTRO DE ARTES Y ESTUDIOS BRITANICOS. NEW HAVEN. 1969-75. LOUIS KAHN



MAQUETA DE LA ESTRUCTURA DE LA TORRE DE LOS LABORATORIOS RICHARDS. 1957-61. LOUIS KAHN



CROQUIS PARA EL CENTRO JUDÍO DE TRENTON. 1954-59. LOUIS KAHN



CROQUIS DE LA IGLESIA CATÓLICA ROMANA DE LA HAYA. ALDO VAN EYCK

54

Que la arquitectura no era ya la que habían fundado y protagonizado los maestros modernos, y que en el último tercio del siglo XX iban a sustituirse definitivamente los ideales y las glorias de aquéllos por las dudas y las ambigüedades de los que iban a ser sus sucesores, puede decirse que fue anunciado ya cuando la singular figura de Kahn se convirtió en poderosa y extrañamente hegemónica.

PRIMEROS CONTESTATARIOS, ÚLTIMOS EPÍGONOS.

02 Ha de recordarse que, en cuanto a su relación con la modernidad fundacional, Louis I. Kahn (1901-1974) había sido anticipado por los arquitectos agrupados en torno al Team X, de un lado, y por la generación italiana de Ernesto Nathanael Rogers, de otro. Sin necesidad de contemplar detenidamente la conspicua figura de Aldo van Eyck, modelo de extrema ambigüedad frente al legado de los maestros, y bastante afín a Kahn en lo que hace a su obra, probablemente pueda bastar con la más clara del matrimonio Smithson, a la postre epígonos de Mies van der Rohe en alguna ocasión, y, sobre todo, de Le Corbusier, a pesar de sus intensas contestaciones verbales o teóricas. En una de sus obras más logradas -el conjunto The Economist, en Londres- llegaron a alinearse precisamente con las posiciones italianas, tan denostadas por ellos y tan aparentemente opuestas. En cuanto a los gestos neovanguardistas de los Smithson, de las casas experimentales a la Universidad de Bath, arropados entonces por los movimientos radicales británicos y por la crítica de Banham, y hoy insólitamente celebrados en algunos ambientes próximos, no bastaron para salir de una ambigüedad no demasiado fértil entre la deuda con los maestros y la no lograda apertura de un nuevo panorama.

Pero tampoco la gran generación italiana de Rogers -sus compañeros del B.B.P.R., Albini, Gardella, Samoná, Scarpa, Moretti, Quaroni, Ridolfi, Muratori- llegó a elaborar una verdadera alternativa a la modernidad originaria, a pesar de sumar algunos de los talentos probablemente más importantes del mundo en aquellos momentos, y de haberlo buscado continua y conscientemente desde que, después de la guerra, renunciaron al racionalismo de su juventud, sacudiéndose casi el polvo de sus zapatos al reconocerlo como fascista. El mundo, al menos, no llegó a aprovechar aquel brillante camino, que acaso ahogado por las excesivas y concretas preocupaciones en torno a las pre-existencias ambientales, quedó tristemente abandonado y simbolizado cruelmente dicho abandono, más adelante, por el desierto cultural de lo que es hoy el panorama arquitectónico italiano.

Luego estuvo Kahn, y ante su insólita obra parecía que una nueva arquitectura se fundaba. Pero hoy vemos como Kahn era, no obstante, tanto o más un epígono y un emulador de los maestros originales que el llamado a abrir los caminos que habrían de sucederles. Pues si de Kahn era el reino de la historia, de la geometría y de la composición que la modernidad parecía haber abandonado, basta una mirada profunda a Le Corbusier, a Mies y a Wright -a los tres- para descubrir unas raíces casi evidentes, al menos por voluntarias, y destruir con facilidad aquel equívoco. Kahn era también la composición mediante el programa, pero ¿no era esto, en definitiva, una nueva versión de un funcionalismo moderno que se remontaba incluso a la academia? Kahn era igualmente la construcción como forma, otro ideal moderno, aunque fuera heredado también del siglo XIX. Y, para verle más cerca aún de aquéllos a los que en realidad emulaba, baste observar las

It could be said to have been previously announced that architecture was not what the modern masters had founded and lead, and that in the last third of the 20th century the ideals and glories of those masters were going to be definitely substituted by the doubts and ambiguities of those who were going to be their successors when the figure of Kahn became strong and strangely hegemonic.

Original rebels, eventual followers.

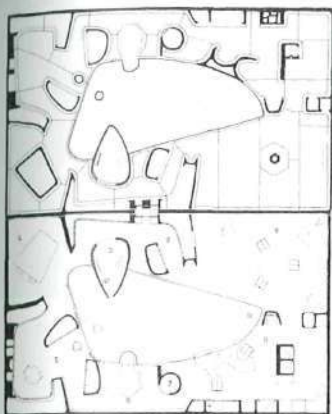
It has to be remembered that in his relationship with the functional modernity, Louis I. Kahn (1901-1974) had been anticipated by the architects grouped around the Team X, on one hand, and by the Italian generation of Ernesto Nathanael Rogers, on the other. With no need to contemplate thoroughly the conspicuous figure of Aldo van Eyck, model of extreme ambiguity about the legacy of the masters and quite similar to Kahn in what this does to his work, it is probably enough with the

work of the Smithsons, in the end followers of Mies van der Rohe in some occasions, and above all, of Le Corbusier, despite his intense verbal or theoretical answers. In one of his most successful works; the complex of The Economist in London, they aligned precisely with the Italian positions, reviled so much by them and apparently so opposed. In relation to the neo-vanguardist gestures of the Smithsons, from the experimental houses to the University of Bath; protected then by the radical British movements and by Banham's critic, and today unusually celebrated in some close circles; were not enough to get out of a not very fertile ambiguity between the debt to the masters and the unsuccessful opening of a new panorama.

But neither the Italian generation of Rogers; nor his colleagues of the B.B.P.R., Abini, Gardella, Samonà, Scarpa, Moretti, Quaroni, Ridolfi, Muratori, were capable of elaborating a true alternative to the original modernity, despite probably including some of the most important talents of the world at that time, and having looked for this modernity constantly and consciously since the war, they abandoned the rationalism of their youth, cleaning up their act -recognising it as fascist. The

world, at least, did not exploit that brilliant path, which perhaps drowned by the excessive and precise worries about the already existent environment, was sadly abandoned. This abandon cruelly symbolised, later, by the cultural desert of what nowadays is the Italian architecture panorama.

Then along came Kahn, and it seemed as if a new architecture was being founded. But today we see how Kahn was, nevertheless, rather more of a follower and an emulator of the original masters than the one called to open the ways that would succeed them. Because if the realms of history, geometry and composition that modernity seemed to have abandoned were Kahn's, it is enough with a deep look into Le Corbusier, Mies and Wright -all three of them- to discover some evident roots, at least for voluntary, and easily destroy that misunderstanding. Kahn also was the composition through the program, but is this not, in the end, a version of a modern functionalism that went back further than the academy? Kahn was equally the building as shape, another modern ideal, although it was also inherited from the 19th century. To see him even closer to those who he actually emulat-

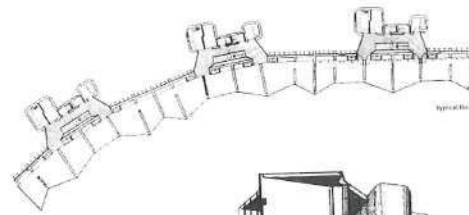


CASA DEL FUTURO PARA EL DAILY NEWS.
ALLISON Y PETER SMITHSON

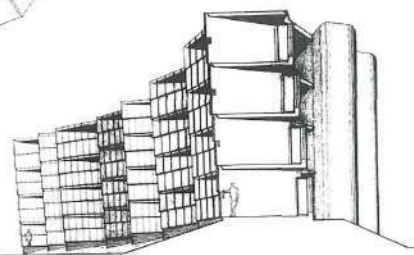
EDIFICIO DE OFICINAS EN MILAN.
LUIGI MORETTI



GLIPSOTECA DE ANTONIO CANOVA.
CARLO SCARPA



SELWYN COLLEGE, CAMBRIDGE, 1959.
JAMES STIRLING



obras de Dacca como un remake de Chandigarh, un *tour de force* con Le Corbusier. Kahn quería ser un demiurgo, como sus antecesores, y su obra quedó atrapada entre su propia biografía. Por otro lado, las consecuencias de Kahn, si las hay, y salvando insólitas y no literales excepciones, no pueden ser menos atractivas.

Pero quizá no pueda abrirse el último tercio del siglo sin considerar a uno de los mejores arquitectos británicos de la centuria, el escocés James Stirling, el único de los famosos que no fue nombrado caballero por la miope corona, pero aquél ante cuyo trabajo obras como las de Foster o de Rogers palidecen. Bien es cierto que el más brillante Stirling es quizá el de las obras universitarias, algunas con Gowan, algo anteriores al último tercio, o coincidentes con su inicio, y que podrían definirse sin error como una exacerbación de los principios modernos. La Facultad de Leicester (1959-63), la biblioteca de Cambridge (1964-67), y las residencias de Oxford (1966-71) y de St. Andrews (1964-68) son monumentos excelsos de la arquitectura moderna tardía, pero son también caminos que otros de sus compatriotas recorrerían con muchísima menos fortuna a pesar de su éxito, y que, en última instancia, explican los intentos, tantas veces tan banales, de cualesquiera de los "High Techs" que recorrieron exitosos el tercio de siglo que tratamos.

Quizá el segundo Stirling fracasó, como algunos quieren, es bien probable. Pero su incorporación de la historia en proyectos como los de Runcorn (1967-76), la Siemens (1969) o Derby (1970), señaló cómo las intenciones de la época, al querer recuperar lo que la modernidad había abandonado, no necesitaba recorrer las procelosas sendas his-

toricistas o pseudoclásicas que tan alegre y torpemente otros andarían. En los años setenta, la arquitectura no podía ir más allá sin hacer caso de estos deseos de recuperación histórica; se hubiera, sin más, disuelto. Por eso el Stirling transformado fue tan dramático como necesario. Del mismo modo que lo fue en su edificio del Museo de Stuttgart (1977-83), pues la complejidad tan proclamada y en realidad tan poco practicada por Venturi debía de ser suficientemente probada. Los logros y las miserias de Stuttgart pueden considerarse de muy diversas formas, pero no figura entre ellas la banalidad o la ligereza, aún cuando el humor esté sin embargo bien presente.

Stirling no escribió, ni enseñó. Era un profesional puro, no suficientemente reconocido en su propio país. Inmediatamente después de él -cuando él- resulta imprescindible referirse a dos arquitectos escritores, tan influyentes como dramáticamente frustrados en sus realizaciones. Estos son, naturalmente, Aldo Rossi y Robert Venturi.

EVANGELISTAS Y PROFETAS.

Rossi y Venturi publicaron sus principales libros en el mismo año, 1966, exactamente en el cambio entre el segundo y el último tercio de la centuria. Ha de recordarse que cuando se pudieron leer "L'Architettura della città" o "Complexity and contradiction", generalmente conocidos en España -en otros sitios más tarde o nunca- a principios de los setenta, la sensación de encontrarse ante palabras del todo trascendentes, casi iluminadas, era absoluta.

Puede decirse hoy lo que se quiera de Rossi y de Venturi, o del uno y no del otro. Es bien cierto que la obra que ambos iniciaron, muy apoyada en sus libros y tan iluminadora como ellos, no llegó a cuajar en

ed, it is enough to observe the works in Dacca as a remake of Chandigarh a tour de force along with Le Corbusier. Kahn wanted to be a creator, like his predecessor, and his work was trapped within his own biography. On the other hand, the consequences of Kahn, if there are any, excepting unusual and not literal exceptions, can not be less attractive.

But perhaps the last third of the century can not be opened without considering one of the best British architects of the century, the Scot James Stirling, the only famous person who was not given a Knighthood by the short sighted crown, but the one whose work overshadows that of Foster or Rogers. But it is true that the most brilliant Stirling is perhaps the one who did the university buildings, some with Gowan, previous to the last third of the century, or coincident with the beginnings of it, and that could be defined without mistake as an exacerbation of the modern principles. The Faculty in Leicester (1959-63), the library in Cambridge (1964-67), and the residences in Oxford (1966-71) and St. Andrews (1964-68) are excellent monuments of

late modern architecture, but they are also paths that other compatriots would follow with a lot less fortune in spite of their success, and that, in the last instance, explain the attempts, so often banal, of any of the 'High Techs' that were a success over the third of the century we are dealing with.

Perhaps the second Stirling failed, as some would say. It is quite probable. But his incorporation of history in projects like Runcorn (1967-76), Siemens (1969) or Derby (1970), pointed out how the intentions of the time, wanting to recuperate what modernity had abandoned, did not need to go over the tempestuous paths of historicism or pseudo-classicism which others would follow happily and clumsily. During the seventies architecture could not go further without paying attention to these wishes of historical recuperation. It would have simply dissolved. That is why the transformed Stirling was as dramatic as necessary. In the same way he was with his design of the Museum in Stuttgart (1977-83), because the so proclaimed complexity, actually very little practised by Venturi, should be sufficiently proved. The gains and miseries in Stuttgart could be considered in diverse forms, but among

them banality or lightness do not appear, although humour is rather present.

Stirling did not write, did not teach. He was a pure professional insufficiently appreciated in his own country. Immediately after him, as the same time as him, it is essential to refer to two writing architects, as influential as dramatically frustrated in their realisations. These are, naturally, Aldo Rossi and Robert Venturi.

Evangelists and prophets.

Rossi and Venturi most important books were published the same year, 1966, exactly at the change between the second and the last third of the century. It must be remembered that when "L' Architettura della città" or "Complexity and contradiction" could be read, actually known in Spain at the beginning of the seventies, in other places later or never, the impression of being before words totally transcendent, almost illuminated, was absolute.

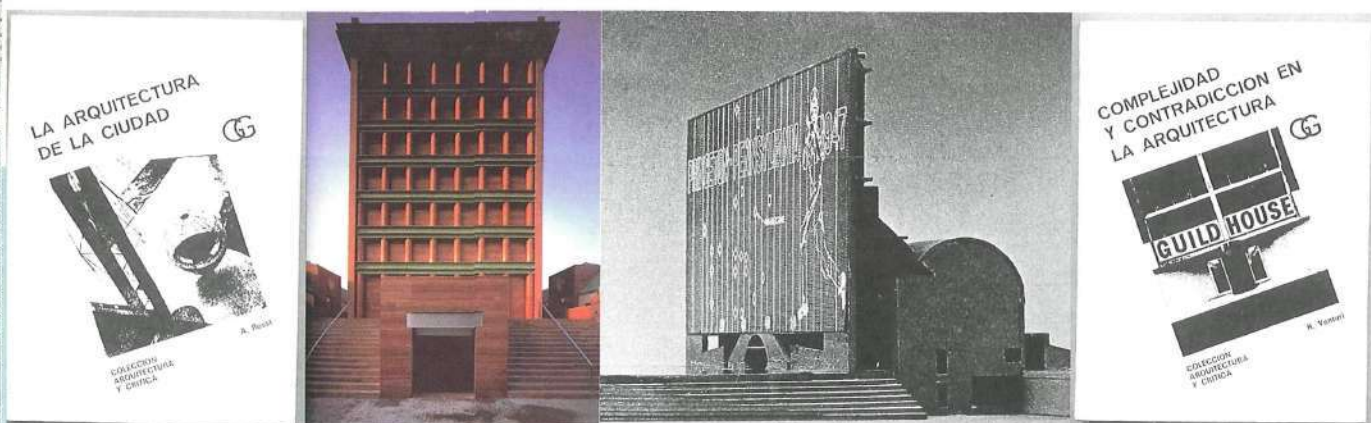
Today anything about Rossi and Venturi could be said, or about one and not the other. It is quite true that the work that both initiated,

absoluto en la brillante madurez que prometían. Y que incluso sus libros, hoy releídos, pueden tenerse por ingenuos, pues en buena medida lo son.

Y, no obstante, tengo para mí -que viví la época como un testigo con la intensidad que corresponde a la juventud- que sin Aldo Rossi y sin Robert Venturi tal vez la arquitectura habría, sin más, desaparecido. Rossi y Venturi, mal que pese a muchos y a pesar de sus exacerbaciones y de sus limitaciones, volvieron a situar la arquitectura en el

Cierto es que Rossi y Venturi venían de algún modo de Kahn, y es sin duda éste un homenaje que a él se le debe. Venturi, como su discípulo, de un modo directo; Rossi, de un modo más indirecto, pero más claro aún que Venturi en lo formal.

Rossi y Venturi fueron también la reivindicación de la historia, desde luego. Que la disciplina arquitectónica que intentaban rescatar estaba contenida en la historia de la arquitectura y que ésta era un lugar vivo al cual acudir, se debe a ellos, con todas las consecuencias inde-



PORTADA DE LA EDICIÓN ESPAÑOLA DE "L' ARCHITETTURA DE LA CITTÀ", 1966. ALDO ROSSI

HOTEL EN TOKIO. ALDO ROSSI

EL EDIFICIO ANUNCIO. ROBERT VENTURI

PORTADA DE LA ED. ESPAÑOLA DE "COM- PLEXITY AND CONTRADICTION", 1966. ROBERT VENTURI

lugar que le correspondía como campo de conocimiento. Entre ambos -y con unos discursos que entonces parecían contradictorios y que eran en realidad bastante complementarios- rescataron la idea de ⁰⁴ forma como el contenido específico de la arquitectura. Nos explicaron que la forma tiene un sentido profundo, tiene un contenido; que no es gratuita, no es inútil, ni vacía. Que es la forma aquella que hace que la arquitectura sea mala o cualificada. Que sin considerar en su amplitud y en su profundidad los problemas formales la arquitectura reniega de su propia naturaleza, elimina aquel contenido insustituible que la historia del hombre le ha dado.

Puede decirse que las cosas no eran tan simples, desde luego, y se tendrá razón. Pienso, sin embargo, que tanto el discurso de Rossi en torno a la arquitectura como algo que da a la ciudad su sentido, como el de Venturi al rechazar los esquematismos y perseguir la complejidad, pueden resumirse en este valor de la forma como sustancia inevitable de la arquitectura. Quien considere esto hoy como una obviedad algo inútil piense que no era entonces tan obvio y que sin Rossi y sin Venturi quizá hoy no lo sería.

seables, de todos conocidas, pero también con el reconocimiento de que la arquitectura estaba en todo caso detrás de nosotros, y que darle la espalda equivalía a un suicidio. El proceso de conocimiento de las escuelas de arquitectura y de los arquitectos de todo el mundo acerca de su propia cultura como algo operativo se debe sobre todo a ellos, sin duda alguna. Es éste, por otro lado, un conocimiento imprescindible para entender el último tercio del siglo XX y, con él, nuestra propia situación.

RAZÓN Y DESRAZÓN.

Peter Eissenman fue uno de los "Five architects", neorracionalistas estadounidenses cobijados en Europa bajo la reivindicación rossiana del racionalismo, entendido éste como sucesor del viejo clasicismo y como encarnación misma de la moderna disciplina. Eissenman era tanto el más abstracto y profundo de los cinco, como el que daba más importancia al lenguaje moderno -el lenguaje racionalista- entendido como tal lenguaje, y, así, independiente del funcionalismo y de los equívocos creados por esta identificación. Eissenman, arquitecto y

much supported in their books and as illuminating as those books, did not come together at all in the brilliant maturity they promised. Even their books, reread today, could be taken as ingenious, because they are so in a good measure.

However, it is in me -who lived that time as a witness with the intensity that belongs to youth- that without Aldo Rossi and Robert Venturi perhaps architecture would have just disappeared. Rossi and Venturi, even if it bothers some and despite their exacerbation and limitation, put architecture back in the place to which it belonged as field of knowledge. Between them, with discourses that seemed contradictory then and which were actually complementary, they rescue the idea of shape as the specific content of architecture. They explain that shape has a deep sense, it has a content, it is not free, it is not useless, or empty. That it is shape that makes architecture bad or qualified. That without considering in their amplitude and deepness formal problems, architecture renounces its own nature, eliminates that essential content that the history of man has given it. It could be said that things were not so simple, of course, and it would

be right. I think, however, that Rossi's discourse about architecture as something that gives the city its sense, as much as Venturi's rejecting schematism and pursuing complexity, could be summarised in this value of shape as the unavoidable substance of architecture. Those who today consider this obviously useless, think that it was not so obvious then and that without Rossi and Venturi perhaps it would not be so nowadays.

It is true that Rossi and Venturi came somehow from Kahn and this without doubt is a homage that it is owed to him. Venturi, as his disciple, in a direct way. Rossi in a more indirect way, but clearer than Venturi in the formal sense.

Rossi and Venturi were also the vindication of history, anyway. That the architectonic discipline they were trying to rescue was contented in the history of architecture and that this was a living place to go to, is owed to them, with all the undesirable consequences, known by all, but also with the recognition that architecture was in any case behind us, and that turning our backs on it was suicide. The process of knowledge in architecture schools and of architects all over the world about

their own culture as an operative system is owed to them, without doubt. On the other hand, this knowledge is essential to understand the last third of the 20th century and, with it, our own situation.

Reason and un-reason.

Peter Eissenman was one of the "Five Architects", American neo-rationalists sheltered in Europe under Rossi vindication of rationalism. This was understood as successor of the old classicism and incarnation itself of the modern discipline. Eissenman was equally the most abstract and profound of the five, as he was the one who gave importance to modern language -the rationalist language-understood as a language and thus, independent from functionalism and the misunderstandings born of this identification. Eissenman, architect and theoretic, found in some of Terragni's works the paradigm of that language and proceeded to analyse it with the patience and deepness of one who thinks that he is in the most fertile path.

But the particular importance of the disciplinary vindication of architecture, to which Eissenman contributed with his works and studies,

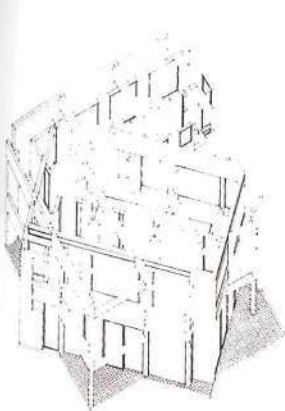
teórico, encontró en algunas obras de Terragni el paradigma de dicho lenguaje y procedió a analizarlo con la paciencia y la profundidad de quien piensa que está en el más fértil de los caminos.

Pero la propia importancia de la reivindicación disciplinaria de la arquitectura, a la que Eissenman contribuyó con sus obras y sus estudios, llevaría, al consolidar una idea de la disciplina cuyo eclecticismo podía ya expandirse sin temores, a un criterio bien distinto acerca del lenguaje, mucho más deudor de los contenidos propiamente idiomáticos de

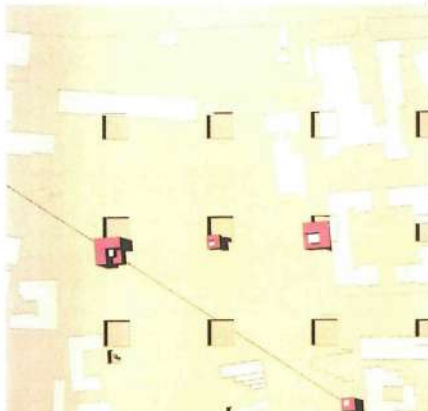
las, y se diría que, al desaparecer con tanta rapidez como había venido, dejó el mundo lleno de flecos, de residuos.

MODERNA SAUDADE.

En España se conoció muy bien lo anterior, pero la cultura arquitectónica nacional, aunque ya muy rica en los años finales de la década de los 60, permanecía velada por el franquismo. Fueron sin embargo los españoles quienes dieron a conocer en aquellos años a uno de los



AXONOMETRIA DE LA "HOUSE III".
PETER EISENMAN



DETALLE DE LAS "CIUDADES DE EXCAVACION ARTIFICIAL".
PETER EISENMAN



PORTADA DE LA REVISTA "ANYONE".

DETALLE DE LA URBANIZACIÓN
"QUINTA DE MALAGUEIRA", EVORA.
ALVARO SIZA



éste. Si el análisis del racionalismo como un lenguaje procedía de una visión interna de la disciplina arquitectónica, y suponía así la aceptación de una metáfora, pues el llamado lenguaje era un vocabulario formal y figurativo, abstracto, el deconstructivismo al que Eissenman prestaría a continuación sus fuerzas proyectuales y analíticas, procedía por el contrario de la literatura y de la sociología literaria. Importantes consecuencias tendría esta analogía nueva, como es bien conocido, si bien éstas no fueron tan fértiles en las manos de Eissenman, y sí, al menos en apariencia, en las de otros. Pero Eissenman acuñó por sí mismo, y por aquellos años, otro término arquitectónico distinto y bastante sugestivo, la decomposición, si bien el atractivo de ver lo que hubiera podido ser, en la arquitectura práctica y en la teoría, una disciplina que prescindiera de la composición, o que se opone a ella, no nos fue concedido, sin que sepamos ahora si era únicamente por lo que de contradicción insalvable tenía.

La deconstrucción -no la decomposición- recibió abundantes contribuciones, por el contrario, y probablemente excesivas; y hasta compuso la personalidad de algunas figuras. Llenó las revistas, las escue-

arquitectos más brillantes y significativos del último tercio del siglo; alguien que moraba, más oculto aún que ellos, al borde del Atlántico, el portugués Alvaro Siza Vieira, cuya obra ha orillado toda crisis y cuya originalidad creativa se funda en una intensa inserción en la tradición de los maestros modernos.

Puede decirse con justicia que Siza -aunque tuviese obras importantes ya en los años 60- es un post-rossiano y un post-venturiano, aunque no necesitara serlo muy conscientemente. Es un post-rossiano por su extremado interés acerca del significado del lugar y de la ciudad, y por su atención al racionalismo y, en general, a la historia de la modernidad entendida como un legado operativo. Y es post-venturiano, obviamente, por su manejo de la complejidad, de la dualidad, de la contradicción, de la incoherencia, del humor,...

Pero Siza ha de entenderse, sobre todo, como un arquitecto interesado en abrazar el legado de la modernidad de un modo tan apasionado y tan personal como ecléctico y desenfadado. Para Siza, la arquitectura moderna, muy diversa, es una riquísima colección de atractivos filones lingüísticos, espaciales y formales, abiertos y a media explotación, con

would lead to a rather different criteria about language, consolidating an idea of discipline which eclecticism could expand without worries, owing much more to the real idiomatic contents of this. If the analysis of rationalism as a language came from an internal vision of the architectonic discipline, and thus supposed accepting a metaphor, as the so called language was a formal and figurative, abstract vocabulary, the de-constructivism to which Eissenman would then give his projecting and analysing strength, came, on the contrary, from literature and literary sociology.

Very important consequences this new analogy would have, as it is well known. Although these were not so fertile in the hands of Eissenman, but, at least in appearance, were in the hands of others. But Eissenman coined by himself, in those years, a different and quite suggestive architectonic term: decomposition. Though the beauty of seeing what a discipline that did without composition, or was opposed to it, could have been, in practical as well as theoretical architecture, was not granted to us. Without us knowing now if it was only because of what it contained that suggested insurmountable contradiction.

Deconstruction, not decomposition, had, on the contrary, abundant contributions, probably too many, and even composed the personality of some figures. It filled up the magazines, the schools, and it could be said that, disappearing as fast as it had come, it left the world full of fringes, of residues.

Modern saudade.

In Spain all this was well known, but the national architectonic culture, although already rich in the final years of sixties, remained veiled by Franco's regime. It was, however, the Spaniards who made well known in those years one of the most brilliant and significant architects of the last third of the century, the Portuguese **Alvaro Siza Vieira**, whose work has put aside all crisis and whose original creativity is founded in a deep involvement in the tradition of the modern masters. With justice it could be said that Siza, although he already had important works in the sixties, was a post-Russian and a post-Venturian, though he did not need to be so very consciously. He is a post-Russian because of his extreme interest in the meaning of the place and the

city, and his attention to rationalism and, in general, to the history of modernity understood as an operative legacy. He is post-Venturian, obviously, because of his handling of complexity, duality, contradiction, incoherence, and humour...

But Siza has to be understood, above all, as an architect interested in embracing the legacy of modernity in a way as passionate and personal as eclectic and uninhibited. For Siza modern architecture, very diverse, is a very rich collection of linguistic gold-mines, spatial and formal, opened and half exploited, with which one can operate at will and without the need of sacrificing the most passionate personal vision.

Way above Siza, in this sense, fly some illuminating stars. I think that among the ones who most influenced him Loos, Le Corbusier, Scharoun and Alvar Aalto, perhaps a list of contradictory names, could be mentioned. Perhaps thus clearer, better.

Loos, poet of the contained rationalism, has shown Siza the tight richness of the restrictive language in which all licence is possible, but in which any ornament is crime. From Loos and from Le Corbusier, Siza

los que uno puede operar a voluntad y sin necesidad de sacrificar la visión personal más encendida.

Ante Siza, y en este interés, sobrevuelan algunos astros iluminadores, y pienso que entre los que más le han influido puede citarse a Loos, a Le Corbusier, a Scharoun y a Alvar Aalto, colección de nombres acaso contradictorios: quizá así tanto más claro, tanto mejor.

Loos, poeta del racionalismo contenido, ha enseñado a Siza la apretada riqueza del restrictivo lenguaje en el que toda licencia es posible, pero en el que todo ornamento es delito. De Loos, y de Le Corbusier, Siza asimiló una voluntad de lenguaje rico en cuanto mínimo, y puede decirse que el vocabulario y las formas sizianas han sido fieles a una restricción racionalista y blanca, aunque no refina con la riqueza plástica y expresionista que vuelve a relacionarle con Le Corbusier. Aunque también con Scharoun, a cuya compleja tentación sucumbió repetidas

ciones. La tierra no es abstracta, ni continua, ni uniforme, y así la arquitectura, telúrica, tampoco lo es. Una obra, como en Aalto, puede encerrar dos, tres modos, de entender la disciplina. Todos los que sean precisos.

Siza, arquitecto de obras domésticas y pequeñas, sin ninguna gran producción, es uno de los que conduce con su lucidez y maestría el final del siglo XX. ¿El principio del XXI?

MITAD MONJE, MITAD SOLDADO.

Pero Portugal -Siza- no estaba solo. De acuerdo con la densidad cultural de la arquitectura española, y como sucesor del gran maestro ocultado por el franquismo -Francisco Javier Sáenz de Oíza- ya en los años setenta inició su incipiente aparición internacional el arquitecto José Rafael Moneo.



PISCINA EN LEÇA DE PALMEIRA, MATOSINHOS.
ALVARO SIZA



DETALLE DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE OPORTO.
ALVARO SIZA

veces y de cuya obra parece así, en algunas ocasiones especiales, un continuador.

La relación con Aalto es más difusa, menos directa, aunque quizá sea la más intensa de todas. Como Aalto, Siza va reconociendo cada punto de la tierra en que edifica, y reaccionando ante sus características diversas con un modo de hacer variado, que no se pone en duda por esta variedad o por la acumulación de incoherencias o contradic-

Más allá de tantas y tan evidentes diferencias, Moneo puede considerarse una figura paralela a la de Alvaro Siza, ello al menos en cuanto a una similar condición de post-rossiano y post-venturiano; esto es, a una posición interna con respecto a la tradición arquitectónica del movimiento moderno en particular, y de la historia, en general, asumiendo también como un operativo campo de acción.

Aunque Moneo es un arquitecto más intelectual que el portugués, de

assimilated a will of rich language but minimal, and it could be said that Siza's vocabulary and forms have been loyal to a rational and white restriction that relates him again to Le Corbusier. With Scharoun too, though. To into whose complex temptation he fell several times and whose work he thus seems a follower, in some occasions. The relation with Aalto is more diffuse, less direct, although perhaps it is the most intimate of all. Like Aalto, Siza assesses each point of the site he is building and reacting in relation to its diverse characteristics with a varied manner never doubted because of this variety or the accumulation of incoherences or contradictions. The earth is not abstract, or continuous, or uniform, and thus architecture, tellurian, isn't either. A work, as in Aalto, can contain two, three ways of understanding the discipline. As many as necessary. Siza, architect of small and domestic works, without any big production, is one of those who drive with their lucidity and mastery the end of the century. The beginning of the 21st?

Half monk, half soldier.

But Portugal, Siza, was not alone. In accordance with the cultural density of Spanish architecture, and as successor of the great master hidden by Franco, Francisco Javier Sáenz de Oiza, the architect José Rafael Moneo started his incipient international appearance. Away from so many and such evident differences, Moneo could be considered a parallel figure to Alvaro Siza, at least in reference to the similar condition of post-Russian and post-Venturian. This is, an inside position in relation to architectonic tradition of the modern movement in particular, and of history in general, also assumed as an operative field of action.

Although Moneo is a more intellectual architect than the Portuguese, on one hand, and has operated through big institutional gestures and not small themes, on the other, he is a post-Russian because of his evident history (he explains Rossi in the moment of most prominence), but also because of his link to architecture as urban fact, as historic material. He is a post-Venturian at least in his eclecticism -a place, a program, certain circumstances- and because of his dislike of formal

coherence.

But, moreover, Moneo explains the union of his different professional experiences with his teachings: as a thinker of architecture who, away from any crisis, rescues the materials of the discipline and gives them sense, their own value of the occasion. It can be better understood through three of his works, three different forms of architectures, somehow opposed, which are capable of explaining diversified thought, but of unitary action. In these three the place is imposed as a primary, extreme, consideration, which already supposes a certain character and marks the contour lines of the field of possibilities. And in those three he acts in accordance with an institutional condition which dictates a program, and also, again, a character. And in them there is the strength of an occasion, a moment, that supposes a declaration of principles, as relevant as stable.

Thus, in the extension of Bankinter (Madrid, 1973-77) we saw the vindication of a building as urban artefact through composition and construction, of a formal complexity which attended to the nature of the question whatever it was without losing its strong unity. In the

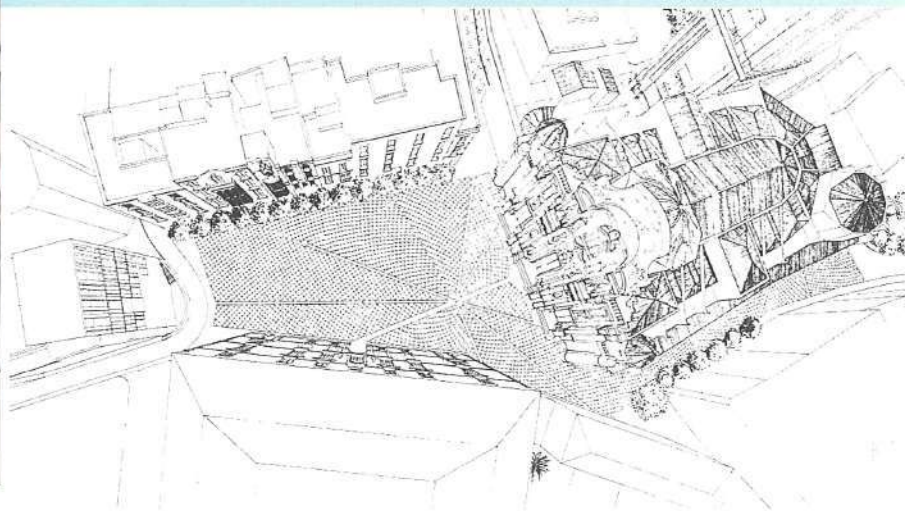
un lado, y ha operado a través de grandes gestos institucionales, y no de temas menores, de otro. Es un post-rossiano por su evidente historia -explicó a Rossi en el momento de su máxima emergencia-, pero también por su ligadura a la arquitectura como un hecho urbano, como pensamiento, como material histórico. Y es post-venturiano al menos por su eclecticismo -un lugar, un programa, unas circunstancias- y por su desprecio de la coherencia formal.

Pero, además, Moneo se explica como la unión de sus diferentes experiencias profesionales con las docentes: como un pensador de arquitectura que, más allá de toda crisis, rescata los materiales de la disciplina y les da un sentido, un valor propio de la ocasión. Puede entenderse mejor a través de tres de sus obras, tres arquitecturas distintas, en algún modo opuestas, que son capaces de explicar un pensamiento diversificado, pero de acción unitaria. En las tres el lugar se impone

cación de un edificio como artefacto urbano, por medio de la composición y de la construcción, de una complejidad formal que atendía a cualquiera que fuese la naturaleza de la cuestión sin perder la fuerte unidad. En el Museo Nacional de Arte Romano (Mérida, 1980-85) la historia está presente, pero más aún como recurso que como evocación. Pues los grandes arcos imperiales esconden la modernidad de las operaciones del proyecto o las analogías ilusionistas con edificios antiguos más velados. Y el Gran Kursaal (San Sebastián, 1990-99) es ya como una síntesis del siglo, un gesto de virtuoso, libre al fin de la obligación de sostener la operatividad de la historia o la legitimidad y riqueza de la disciplina. Pues ahora, tras las viejas batallas, se puede ser tan relajada como intensamente moderno, reivindicar la posición vanguardista como una exigencia del lugar, y desafiar a los arquitectos de las "altas tecnologías" con propuestas sólo aparentemente afines.



DETALLE DEL MUSEO DE LA FUNDACIÓN MIRÓ EN PALOMA DE MALLORCA. RAFAEL MONEO



PERSPECTIVA AEREA DE LA PLAZA DE LA CATEDRAL DE MURCIA CON EL NUEVO AYUNTAMIENTO. RAFAEL MONEO

como una consideración primaria, extrema, que supone ya un determinado carácter y acota el campo de las posibilidades. Y en las tres actúa de acuerdo a una condición institucional, que dicta un programa, y también, de nuevo, un carácter. Y en ellas hay también la fuerza de una ocasión, de un momento, que supone una declaración de principios, tan coyuntural como segura.

Así, en la ampliación del Bankinter (Madrid, 1973-77) fue la reivindi-

Moneo, con el Kursaal, salta al siglo XXI. Y puede ya descansar de su esforzado papel de conductor, mitad monje, mitad soldado: caballero andante que velaba las armas precisas para custodiar la existencia misma de la disciplina. Su lucidez y su gloria son claras, pero su esfuerzo en sostener la antorcha, ¿será fértil?

Museo Nacional de Arte Romano (Mérida, 1980-85) history is present, but more as a resource than an evocation. The great imperial arches hide the modernity of the operations of the project or the illusionary analogies with more veiled old buildings. And the Gran Kursaal (San Sebastián, 1990-99) is like a synthesis of the century already, a virtuoso's gesture, at last free of the obligation of sustaining the operational capacity of history or the legitimacy and richness of the discipline. Because now, after all the old battles, one can be as relaxed as tensely modern, vindicating the vanguardist position as a demand of the site, and challenge the architects of "high technologies" with proposals only apparently.

Moneo, with the Kursaal, jumps into the 21st century. And he can already rest from his strenuous role of driver, half monk, half soldier. A wandering Knight who keeps vigil over the precise arms for guarding the existence of the discipline itself. His lucidity and his glory are clear, but will his effort in sustaining the torch, be fertile?

The happy Canadian.

De-constructivism, decomposition? At least all of that, of course, and also Russian and naive allusions, composition and discipline, pop,

complexity, incoherence, inclusivism... Frank O. Gehry. Has he got it all? Exacerbated eclecticism, experimentalism and, in the end -in his mature work, cultivation of formal freedom announced by the expressionists and, closer in time, by Stirling -St. Andrews, Oxford, but Stuttgart as well- and which seems based on the path Scharoun had marked without the aid of the computer.

It could be said that the work of Gehry, if we go back to the last third of the century, is the trusting and optimistic practice of modern architectures after the masters. In the seventies, combinations of Rossi and Venturi still mixed with American art, figurativism, pop, composition and decomposition. In the eighties, destruction of cubic geometry without concession, incoherence, provisionalism and unfinished work. In the nineties, cultivation of the complexity of formal freedom, a path in which he reached the most extreme international attention. The height of this: Bilbao.

An insuperable height, as brilliant in its plastic evidence as discussed by the enthusiasts of detecting an apocalypse which does not have a rider on the horizon. A light manifestation of the discipline? Obvious: a light and humorous one, discharged of all those impediments (tech-

nique, function, society) packed in the saddlebags of the modern movement and eroded in its long and sordid dragging.

A manifestation of the discipline linked above all to Venturi's proclamation -all in all, an American prophet- whom we must not allocate so much, or only, the grotesque disasters of postmodernism, but also much of the brilliant cultivation of a neo-modernity, libertarian, and unburdened of contents and compromises. A freedom based on Eissenman, and, as we said, on Stirling. An Anglo-Saxon freedom, opposed to a great extent to the Iberian modernity of Siza and Moneo, and which has given its culminate fruit on the shore of the Bay of Biscay, and not on the West Coast. Paradox of a globalisation that already transits not only the worlds of printed matter.

In the end, the work of Gehry -dedicated now to the desperate searching to exceed himself- introduced at the end of the last century and the beginning of the present one an architecture already announced from the start of the last third of the century and which he took to its final consequences -perhaps undergoing a festive cremation-, principles of freedom and fantasy that were in the beginning of the modern wills. Who is there, after Gehry, in this field? Ripped though bloodless

EL ALEGRE CANADIENSE.

¿Deconstructivismo, composición? Todo ello cuando menos, desde luego, y también, alusiones rossianas y naïf, composición y disciplina, pop, complejidad, incoherencia, inclusivismo... Frank O. Gehry ¿lo tiene todo? Eclecticismo exacerbado, experimentalismo y, a la postre y en su obra madura, cultivo de una libertad formal anunciada por los expresionistas y, más cerca, por Stirling -St. Andrews, Oxford, pero también Stuttgart-, y que parece basada en la senda que había trazado Scharoun sin la ayuda del ordenador.

Se diría que la obra de Gehry, si se retrocede hasta el inicio del último tercio, es la práctica confiada y optimista de las arquitecturas modernas después de los maestros. En los setenta, combinaciones de Rossi y de Venturi en mezcla aún con el arte norteamericano, figurativismo y pop, composición y composición. En los ochenta, destrucción sin concesiones de la geometría cúbica, incoherencia, provisionalismo y obra inacabada. En los noventa, cultivo de la complejidad de la libertad formal, camino en el que alcanzó la atención internacional más extrema. En la cumbre de ésta, Bilbao.

Una cumbre insuperable, tan brillante en su evidencia plástica como discutida por aficionados a la detección de un apocalipsis que no cuenta sin embargo con ningún jinete en el horizonte. ¿Una manifestación ligera de la disciplina? Obvio: una manifestación ligera y humorística, descargada de toda aquella impedimenta -técnica, función, sociedad (¿qué más)- empaquetada en las alforjas del movimiento moderno y erosionada en su largo y sórdido arrastre.

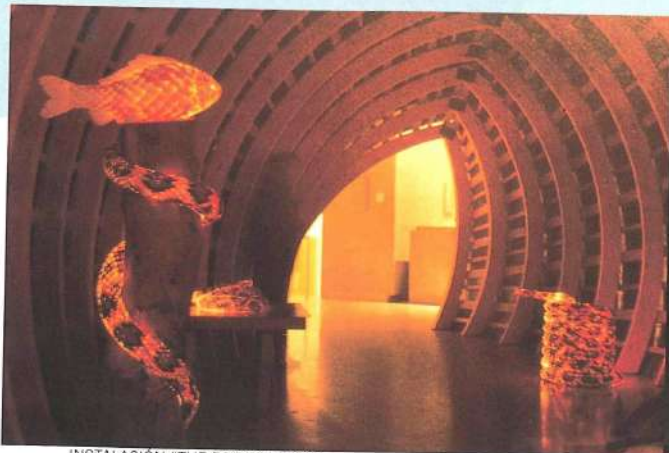
Una manifestación de la disciplina ligada sobre todo a las proclamas

de Venturi -profeta, en definitiva, norteamericano-, a quien no hay que adjudicar tanto, o sólo, los grotescos desastres del postmoderno, sino también gran parte de los brillantes cultivos de una neomodernidad libertaria y aligerada de contenidos y compromisos. Una libertad apoyada también en Eissenman, y, como dijimos, en Stirling. Una libertad anglosajona, opuesta en buena medida a la modernidad ibérica de Siza y Moneo, y que ha colocado su fruto culminante a la orilla del Cantábrico, y no en la costa Oeste. Paradojas de una globalización que ya no transita tan sólo por los mundos del papel impreso.

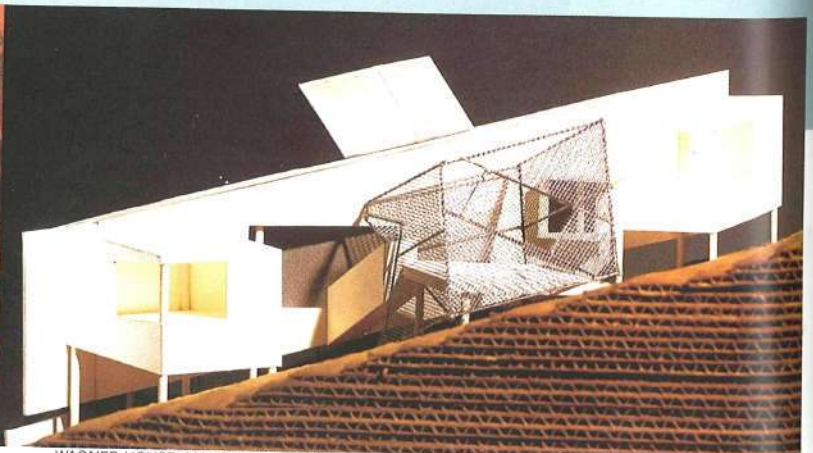
A la postre, la obra de un Gehry -dedicado ahora a la búsqueda desesperada de la superación de sí mismo- introdujo al final del siglo pasado y principio del presente una arquitectura anunciada ya desde el inicio del último tercio y que llevó hasta sus últimas consecuencias -acaso sometiéndolos a una festiva cremación- principios de libertad y de fantasía que estaban en el inicio de las voluntades modernas. ¿Quién, después de Gehry, en ese campo? Desgarrada aunque incruenta apertura, cierre cómico y de final feliz, quien quiera seguir al voluntarioso y fértil canadiense no tendrá un camino sencillo, y la esperable festividad de sus formas no responderá, en todo caso, a una supuesta e imposible facilidad de su hallazgo.

PROFETAS JUVENILES; ¿FALSOS PROFETAS?

Unos ya se fueron (Kahn, Stirling, Rossi...). Otros, lobos canos, aunque les pueda quedar bastante que decir todavía, y, con ello, capacidad de sorprendernos, son ya mayores. Venturi, Eissenman, Siza o Gehry ¿nos dirán todavía muchas cosas distintas? Lo harán, para fortuna nuestra,



INSTALACIÓN "THE PRISON", 1983.
FRANK O. GEHRY



WAGNER HOUSE, MALIBU, CAL., 1978.
FRANK O. GEHRY

opening, comic and of happy ending closing, whoever wants to follow the keen and fertile Canadian will not have a straightforward path, and the hoped for festivity of his forms will not respond, in any case, to a supposed and impossible easiness of his finding.

Juvenile prophets: False prophets?

Some already passed away (Kahn, Stirling, Rossi...) Others are old, white-haired wolfs, although they still have quite a lot to say, and, with it, the capacity of surprising us. Will Venturi, Eissenman, Siza or Gehry still say many different things? They will, for our good fortune, and from the not so ancient Moneo we can expect many attractive surprises.

But, what happened to that wandering Dutchman? The one who interpreted our juvenile feeling, in the seventies, praising Manhattan with his *Delirious New York*, and contradicting with eloquence the master in whom he saw himself - "The skyscrapers in New York are too small and they are too close to each other" - to praise the organic chaos of modern monumentality. What has he done?

The architect who represents a different generation after those men-

tioned here and thus the path into a new century, **Rem Koolhaas**, has made enormously attractive designing promises: the Town Hall in The Hague, the Library in France, the maritime terminal in Zeebrugge, the Congress Hall in Agadir... But his real/actual work has still been, however, of a minor character and so with it, he has neither reached the heights of the mentioned projects, nor the heights of his juvenile proposals of radical painting, nor the heights of his exalted admiration of the modern metropolis. It could be said that his influence has been more graphic and typographic and, if you want, ideological: the dissolution of the modern form, of construction, of style, of architecture itself. Because, does architecture actually remain after Koolhaas? Will the Dutchman still be a real promise capable of being equal to his own propaganda, and yet exceed it, like Le Corbusier did, a master whose figure grows with time, building in an incipient way, though, the utopias of a new future?

Or will he be, perhaps, like many others (Toyo Ito, Nouvel, MVRDV...) just one more of the qualified architects of the end and beginning of the century, but without his work reaching a formal and cultural significance of truly a first order.

The swords are, still, raised high. The world still hopes that Koolhaas does not get lost in heated praise of boundless urbanisation, of organic speculation. That he stops being seduced by foreign phenomenon, whatever they may be, to change from juvenile prophet into a mature and punctual, and not a, false prophet. That he does high level architecture, that he is not satisfied with representing a cartoon of himself. There is not much time left, because neither Oporto nor Córdoba in the least, seem chances well exploited. Although time will soon tell.

The dramatic and fertile 20th century has finished. The 21st, denying the spectacular and futuristic condition that was much predicted, has slipped in smoothly, continuously, following the tracks of the previous century. Nothing marks a change of centuries; there is no expected revolution on the horizon. Everything indicates, on the contrary, that the round numbers in the digits with which we measure our dwelling on earth are irrelevant in architectonic terms. The last third of the 20th century seemed to change completely the ideals of the Modern Movement, but, actually, was this ever possible?

y de la menor edad de Moneo cabe esperar bastantes y atractivas sorpresas.

Pero ¿qué fue del holandés errante? Aquél que interpretó nuestro juvenil sentir, en los años setenta, elogiando a Manhattan con su *Delirious New York*, y desmintiendo con elocuencia al maestro en que se miraba - "los rascacielos de Nueva York son demasiado pequeños y están demasiado juntos" - para alabar el orgánico caos de la monumentalidad moderna, ¿qué ha hecho?

El arquitecto que representa a una generación diferente después de los aquí tratados y, así, el caminar por un nuevo siglo, Rem Koolhaas, ha tenido promesas proyectuales enormemente atractivas: el Ayuntamiento de La Haya, la Biblioteca de Francia, la terminal marítima de Zeebrugge, el Centro de Arte y Tecnología de los Medios en Karlsruhe, el Palacio de Congresos en Agadir... Pero su obra real ha sido todavía, sin embargo, de carácter menor y, así, no ha alcanzado con ella ni la altura de los proyectos citados, ni la de sus propuestas juveniles de pintura radical, ni la de la exaltada admiración de la metrópoli moderna.

Se diría que su influencia ha sido más bien gráfica, y tipográfica, y, si se quiere, ideológica: la disolución de la forma moderna, de la construcción, del estilo, de la arquitectura misma. Pues, ¿permanece la arquitectura, en realidad, después de Koolhaas? ¿Será todavía el holandés una promesa real capaz de estar a la altura de su propia propaganda, y superarla aún, como logró Le Corbusier, maestro cuya figura se agiganta con el tiempo, construyendo aunque sea de modo incipiente las utopías de un nuevo porvenir?

O será, quizá, como tantos otros - Toyo Ito, Nouvel, MVRDV... - uno más

de los cualificados arquitectos de final y principios de siglo, pero sin que su obra alcance una significación formal y cultural de verdadero primer orden.

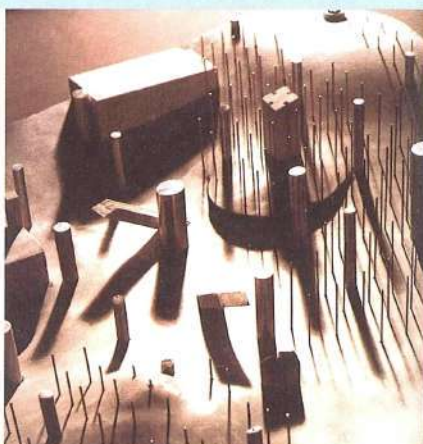
Las espadas están, aún, en alto. El mundo espera todavía que Koolhaas no se pierda en el elogio encendido de la urbanización desaforada, de la especulación orgánica; que deje de quedar seducido por fenómenos ajenos, cualesquiera que sean éstos, para pasar de profeta juvenil a maduro y cumplido, y no a falso profeta. Que haga arquitectura de alto nivel; que no se conforme con representar la caricatura de sí mismo. No mucho tiempo le queda, pues ni Oporto, ni mucho menos Córdoba parecen ocasiones del todo aprovechadas. Aunque el tiempo pronto lo dirá.

El dramático y fértil siglo XX ha concluido. El XXI, desmintiendo la espectacular y futurista condición que tanto se le auguraba, se ha deslizado, suavemente continuo, tras las huellas del siglo anterior. Nada señala un cambio de centurias, ninguna revolución se anuncia en el horizonte; todo indica, por el contrario, que los números redondos en los dígitos con los que medimos nuestro habitar sobre la tierra son irrelevantes en términos arquitectónicos. El último tercio del XX parecía cambiar por completo los ideales del Movimiento Moderno; pero, en realidad, ¿era eso siquiera posible?

Concurso CCC
nº 325 / 15.07-15.12



PISCINA FLOTANTE. *DELIRIOUS NEW YORK*, 1978. REM KOOLHAAS



DETALLE DE LA MAQUETA DEL HOTEL Y PALACIO DE CONGRESOS EN AGADIR, 1990. REM KOOLHAAS



DETALLE DE UNA DE LAS CASAS PARA DOS AMIGOS EN ROTTERDAM, 1988. REM KOOLHAAS